

# Les fonctions du narrateur dans les romans médiévaux en vers

*Sára Horváthy*  
*Université Eötvös Loránd*  
*horvathy.sara@btk.elte.hu*

## Abstract

This study of medieval narratology tries to apply Maingueneau's and Rabatel's theories of enunciative linguistics to three Old French romances (*Amadas et Ydoine*, *Cligès* and Bérout's *Tristan*). The narrator is involved in the story he is telling by multiple metalepses. He draws his narratees' attention, he underlines and comments on the process of storytelling and he brings to light the structure and the organization of the story by rhetorical formulas. These can be analyzed with linguistic tools, namely the functions of language defined by Jakobson and the functions of the narrator defined by Genette. The first part is dedicated to narrative and testimonial functions (how does the narrator affirm his presence?), the second deals with phatic and conative functions (how does he communicate with his narratees?), the third concerns the directing function (how is the story structurally organized?). The reception is always guided by the medieval narrator.

## 1 Introduction

À la croisée de la linguistique et de la littérature, la narratologie propose l'étude des techniques et structures narratives mises en œuvre dans les textes littéraires. La narratologie médiévale est une branche relativement récente : ce n'est que depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, avec des travaux-clés comme ceux de Frappier (1937), Spitzer (1946), Gallais (1946, 1988), Zumthor (1972), Cerquiglini (1981), Marnette (1998), que les textes littéraires médiévaux sont approchés selon des techniques qu'on essaie d'adapter à leur situation d'énonciation spécifique.

Dans notre travail, ce sont les plus récentes recherches sur la linguistique énonciative de Maingueneau (2020) et Rabatel (2008) que nous essayons de projeter sur trois romans versifiés en ancien français du XIII<sup>e</sup> siècle ; ce qui nous intéresse plus particulièrement est le rôle joué par le narrateur, ainsi que sa présence linguistiquement marquée, dans ces romans qui gardent encore une grande part d'oralité en héritage (nous répondons en cela à l'appel de Marnette, qui a proposé en 1998 de poursuivre son étude sur d'autres genres et d'autres corpus). Présentons les principes de cette approche envisagée par Ducrot dans les années 1980, développée ensuite depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle. La linguistique énonciative permet d'approcher les diverses situations d'énonciation grâce à divers outils linguistiques ; elle est un auxiliaire indispensable de la narratologie. Toute situation d'énonciation nécessite un énonciateur s'adressant par un acte de langage à un co-énonciateur dans un contexte – espace et temps – précis, à l'oral ou à l'écrit. Tout acte de langage est par ailleurs orienté : je m'adresse à mon interlocuteur avec une visée évidente ou cachée, et pour atteindre cette fin, je vais mettre en pratique consciemment ou inconsciemment un certain nombre de stratégies. Les questions de base que la linguistique énonciative se pose alors sont les suivantes : comment les formes linguistiques témoignent-elles de la situation d'énonciation ? Comment ces formes sont-elles prises en charge par l'énonciateur ? Quelle place (quel point de vue) s'attribue l'énonciateur, quel est son droit à la parole ? Ces questions sont valables aussi bien à l'oral qu'à l'écrit, en synchronie tout comme en diachronie, dès qu'il y a communication. La situation d'énonciation, le *dicere* camp de base de l'exploration (pour filer la métaphore du « point de repères » que propose Maingueneau, 2020), semble appartenir à l'extralinguistique ; ce qui est dit, le *dictum* (pour reprendre la dichotomie de Rabatel, 2008) cependant est bien sûr linguistique. Les théories linguistiques de l'énonciation proposent de ne pas séparer ces deux concepts en univers isolés mais de les étudier simultanément pour une meilleure compréhension de l'ensemble.

Dans notre recherche, nous focalisons encore plus le sujet, puisque nous avons retenu une seule grande catégorie de situation d'énonciation, bien particulière : celle du narrateur du roman médiéval en ancien français et en vers. Notre étude linguistique se base donc sur un corpus littéraire. La linguistique énonciative permet de joindre ces deux grands champs d'étude que sont la linguistique et la littérature en abordant les textes littéraires sous un angle linguistique. Dans notre conception, la linguistique énonciative sera donc le moyen d'étudier les textes médiévaux dans le but de mieux saisir leur style, ce qui n'est absolument pas une aberration : en effet, la stylistique étant « l'ensemble

d'approches qui, pour étudier la littérature, utilisent des concepts et des méthodes empruntés aux sciences du langage » (Maingueneau 2020 : 7), la linguistique énonciative – une méthode empruntée aux sciences du langage s'il en est – nous semble être un moyen adapté, efficace et encore peu employé (même si Spitzer attirait l'attention dès le milieu du xx<sup>e</sup> siècle sur la possibilité qu'offrait l'étude des faits de langues caractéristiques repérables dans les textes pour accéder au style d'un passage, puis au-delà, à l'univers de sens incommensurable de chaque œuvre). Ces théories ont fourni plus qu'un « outillage grammatical élémentaire » (Maingueneau 2020 : 33) pour approcher les textes littéraires : une véritable méthode a permis de mieux comprendre le style de tel ou tel auteur en s'intéressant aux focalisations et aux points de vue, à la subjectivité disséminée discrètement dans les adjectifs et les adverbes, à la valeur d'ancrage des déictiques. La jonction entre linguistique et littérature semble enfin être faite, « une appréhension de la littérature comme discours s'appuie nécessairement sur une conception pragmatique de la langue et des textes, une appréhension pragmatique des textes littéraires débouche naturellement sur une réflexion en terme de " discours littéraire " » (Maingueneau 2020 : 33–34).

Après le rappel des principes de la linguistique énonciative, voyons les points qui nous préoccupent. Quelles sont les traces linguistiques et stylistiques qui démarquent l'instance énonciatrice ? Comment cette entité, abordée traditionnellement d'un point de vue littéraire, peut-elle être approchée sous un angle linguistique ? Quelles fonctions, parmi celles établies par Jakobson (1963) et par Genette (1972), le narrateur médiéval assume-t-il dans les romans dont il entreprend le récit ? Ce sont les questions auxquelles notre recherche va tenter de répondre, en analysant les marques concrètes mais également plus discrètes de l'énonciation dans notre corpus selon les conceptions de la linguistique énonciative.

Les trois romans retenus sont reliés par des liens génériques (roman d'aventures non arthuriennes et en octosyllabes à rimes plates, datés de la fin du XII<sup>ème</sup> siècle) et d'intertextualité (séparation puis retrouvailles des amants après des épreuves d'exclusion sociale, s'apparentant parfois même à la mort) : le roman bicéphale *Cligès* (Chrétien de Troyes, désormais *C*), le très controversé et énigmatique *Tristan* (Béroul, désormais *T*), et le moins connu *Amadas et Ydoine* (anonyme, désormais *AetY*). Les ressemblances entre ces trois romans ont déjà été remarquées par Micha dans sa participation au *Gundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*. Il déclare « Si *Cligès* était un anti-*Tristan* ou un néo-*Tristan*, *Amadas et Ydoine* est un *Cligès* revu et corrigé,

une manière de néo-*Cligès* » (1978 : 455). Cette fois cependant, l'exploitation du corpus se veut linguistique et non purement littéraire.

La première partie sera consacrée aux fonctions narrative (fonction de base, lorsque le narrateur raconte) et testimoniale (lorsque le narrateur atteste de la vérité de son histoire, de sa certitude vis-à-vis des événements, de ses sources d'informations) ; puis, dans une deuxième partie, nous chercherons les traces linguistiques renvoyant à la fonction de communication, c'est-à-dire aux fonctions phatiques et conatives de Jakobson ; enfin, la troisième partie propose une étude de la fonction de régie. Notre travail allie ainsi les perspectives pragmatiques des linguistes structuralistes et les considérations stylistiques des narratologues ; cette double approche est également prônée par Maingueneau (2020) et Rabatel (2008).

## 2 Fonctions narrative et testimoniale

Il ne faut pas confondre le narrateur, qui raconte l'histoire, avec l'auteur, qui l'écrit. Ceci est valable pour tous les genres et toutes les époques, mais revêt une importance toute particulière au Moyen-Âge. Selon Spitzer (1946), le « je » représente non un individu mais l'humanité toute entière. Le philologue déclare encore qu'il est inutile et erroné de confondre le « je » poétique et le « je » du poète. La source énonciative de l'histoire importe plus que le nom empirique de son auteur. Notre hypothèse concernant le roman médiéval est que le narrateur devient un personnage à part entière grâce à son omniprésence, son omniscience et toutes ses tentatives de mise en valeur de son récit par tout un panel de techniques linguistiques et rhétoriques. Tout récit littéraire suppose un narrateur. Mais celui du roman médiéval a la particularité de s'infiltrer, de partager son point de vue (thème cher à Rabatel, 2008), d'intervenir par des métalepses très fréquentes. La métalepse, cette « intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique » avec « le passage d'un niveau narratif à l'autre » (Genette 1972 : 243–244) est le procédé de transgression des différents niveaux narratifs. La frontière, la limite entre les niveaux (intra-, méta- ou extradiégétique), *a priori* infranchissable et étanche, devient poreuse, s'effrite. Le monde du narré et le monde de la narration se rejoignent, pour un temps plus ou moins long, puis divergent à nouveau au gré de l'envie du narrateur. Lorsqu'il fait une métalepse (ludique ou sérieuse), le narrateur s'immisce dans le monde diégétique par l'adresse directe, visible linguistique-

ment, au lecteur ou au personnage. Il rappelle que lui seul est omnipotent. Uhlig (2018) remarque que de « très fréquentes interférences entre la diégèse et le monde réel balisent l'espace littéraire médiéval ». En outre, la situation d'énonciation du roman médiéval est particulière, découlant de la littérature particulière du Moyen-Âge : on ne lit pas silencieusement ni individuellement (la lecture individuelle à voix basse est l'« apanage des clercs particulièrement cultivés et entraînés », selon Gallais 1946 : 487) ; mais on assiste à une lecture collective, à une sorte de spectacle. Dans ce cas, l'énonciateur et le destinataire sont tous deux présents.

## 2.1 Verba dicendi

« Moins qu'un auteur, celui qui entend le texte voit un locuteur, dont il sait à l'évidence ce qu'il est », écrit Zumthor (1972 : 58). La trace linguistique la plus visible de l'intervention narrative est le pronom personnel *je*, cependant, la conjugaison médiévale ne nécessite pas forcément qu'il soit apparent. Les *verba dicendi* conjugués à la première personne et suivis d'une complétive explicitent la parole narrative. Dans *AetY* (exemples en 1a, b et c), nous trouvons un seul type de *verba dicendi* : le tout simple *dire*. C'est de ce verbe *dire* dont le narrateur use toutes les 21 fois qu'il s'immisce dans le récit.

- (1) a. 1527-1528 : *Si vous puis bien dire sans gas/qu'a*  
 b. 4194 : *Si vous di bien la vérité*  
 c. 4257-4258 : *Si vous di bien certainement/que*

Non seulement le narrateur dit, mais encore il dit bien, il dit la vérité car lui la connaît mieux que tout autre, il insiste par des adverbes sur la véracité, sur l'assurance de son savoir, qu'il peut de ce fait transmettre. Pour reprendre l'idée de Gallais, il a le « souci de bien *dire*, de bien *conter* et de bien *trover* » (1988 : 658). Dans *C*, dès le prologue et tout au long du roman, le verbe *dire* est conjugué au présent, au futur et au passé composé. Dans *T*, c'est l'absence des *verba dicendi* que l'on remarque. Ces formules avec *verbum dicendi* « remplissent et retardent, ou [...] renforcent l'unité de l'œuvre, soulignent l'organisation » (Gallais 1988 : 993). Lorsqu'elles sont au passé, elles mettent aussi en avant l'importance de la mémoire de l'allocutaire. Dans tous les cas, elles témoignent de l'œuvre en construction, avant d'être un produit fini.

## 2.2 Expressions énonciatives

Dans le langage oral de toutes les époques, nous remarquons des mots monosyllabiques ou de courtes expressions qui influent sur la compréhension de la proposition par l'interlocuteur et permettent une meilleure structuration et une meilleure gestion du flux discursif. Ils suggèrent le degré de certitude de l'énonciateur face à ses propres paroles. La langue médiévale n'est pas en reste, et même si notre corpus n'est pas oral à proprement parler, il conserve ces traces d'oralité.

Ces termes ont subi une pragmatization (migration des unités lexicales de la sphère lexico-grammaticale vers la sphère pragmatique en acquérant un rôle sur le plan discursif), un processus qui prend parfois des siècles, pour aboutir. L'étude diachronique est intéressante : certains marqueurs de l'ancien français, comme *je pense* ou *certes*, ont subsisté en français contemporain, d'autres, typiquement médiévaux – *ce m'est vis*, *di va* –, ne survivent que dans les textes.

Voyons d'abord le groupe de marqueurs formés à partir d'un verbe « parenthétique » conjugué (verbe de parole et de pensée). Dans son article de 1952, Urmsen observe que certains verbes peuvent être utilisés dans deux constructions : concernant le contexte, ces tournures verbales peuvent apparaître en incise, antéposées suivi d'une complétive en *que*, ou encore postposées après la proposition qu'elles modalisent, sans *que* cette fois. En dépit du contexte, l'intention est la même : l'énonciateur formule une attitude personnelle par rapport à l'énoncé qui suit, donnant ainsi une valeur subjective à une déclaration objective. La formule anciennement verbale *mien ensient/espoir* (du latin *me sciente*, moi sachant et traduisible par « par ma foi, à ma connaissance, comme je l'espère ») apparaît dans *AetY* (29, 1336, 1507, 7838) uniquement, en incise et concernant une indication chiffrée. Les formules verbales construites sur *sembler* apparaissent dans *AetY* (6123) et dans *C* (430, 1202, 2712, 3830), en incisé et pour les besoins de la rime (*ensemble/samble/assamble*). Seul *C* emploie des formules construites sur *cuidier* (« penser, croire, imaginer » ; 1195, 1937, 2428) et sur *croire* (5057, 6330).

Dans le tableau (2), voyons des exemples de la tournure *ce m'est vis*, qui apparaît dans toutes les œuvres du corpus (formant ainsi le groupe d'expressions énonciatives le plus productif), à des fréquences très diverses toutefois.

(2)

	<i>ce m'est avis</i>	<i>ce m'est vis</i>	<i>au mien avis</i>	<i>c'au mien avis</i>
<i>AetY</i>	12	4	3	1
<i>C</i>	0	1	0	0
<i>T</i>	3	1	0	0

Rodríguez-Somolinos (2014) s'est intéressée à la tournure *ce m'est avis* (et affiliés), cherchant à remonter à son origine pour y trouver des explications justifiant l'utilisation, contrairement à Gallais qui déclare irrévocablement que « ce sont des formules assez vides, destinées surtout, sans doute, à assurer la rime » (1988 : 652). Elle établit un rapport évident avec la perception visuelle (le *videre* latin) concomitante avec le moment même de l'énonciation, ce qui indique le degré de certitude maximum, C'est pourquoi, dans un premier temps du moins, traduire *ce m'est avis* par « je crois » est absurde ; « à ce que je vois » serait plus adapté. Dans notre corpus, lorsque le narrateur d'*AetY* parle de l'apparence physique du héros (v.4179), de la beauté des armes (v.4220), de la blancheur du cheval (v.4272), nous pouvons supposer qu'il y a effectivement une idée de perception visuelle de ces qualités.

Puis peu à peu, un glissement s'est fait : du concret vers l'abstrait, de la perception empirique « je vois » au jugement, à l'opinion « je considère ».

Dans certains cas néanmoins, nous sommes face à une énigme : *ce m'est avis* n'apporte rien à la narration et n'est absolument pas justifié, apparaissant à des endroits incongrus (lorsque les héros sont endormis cachés dans la forêt où ils vivent leur amour adultère, lorsqu'Alexandre adore dans le secret de sa chambre la chemise tissée par Soredamor, lorsque Ydoine revient à elle dans le cimetière). Est-ce alors un moyen de renforcer l'omniscience du narrateur ? Ou la tournure n'est-elle là que pour combler les vides métriques ? N'est-ce rien d'autre qu'une formule de remplissage, apparaissant toujours en incise, en fin de vers, pour les besoins de la rime (en effet, sur les 19 occurrences à la rime d'une des versions de cette formule, 6 riment avec *païs*, 4 avec *pris*, 3 avec *ami*, 2 avec *toudis*) ? Une seule fois, *ce m'est avis* est en tête de vers dans *AetY*, et la mise en relief n'est pas due au hasard : en 7831, le narrateur pense sincèrement qu'il n'a pas à parler de la nuit de noce des héros ; *ce ce m'est avis*-là est une expression énonciative sur le jugement que le narrateur porte sur sa propre maîtrise du récit, sur ce qu'il peut dire et sur ce qu'il doit taire, un fort marqueur du point de vue.

Ainsi, il semblerait que l'on puisse distinguer trois usages de cette formule dans notre corpus : la perception visuelle étymologique, le jugement personnel, la cheville métrique. De la perception, nous passons à l'évidence, puis de l'évidence, au discours.

### 3 Fonction de communication

Qui dit narrateur dit forcément allocutaire à qui s'adresse le message transmis. Il est important de ne pas perdre l'attention de ce ou ces destinataires. Jakobson (1963) appelle « interventions *phatiques* » toutes ces formules qui permettent d'établir et de garder le contact avec l'allocutaire. La fonction *conative* entre ensuite en jeu : l'énoncé, centré sur le destinataire, veut faire naître chez lui une réaction concrète, un comportement au moment-même de l'énonciation (c'est ce qu'on désigne sous le nom de la valeur *performative*). Comme l'écrit Gallais (1988 : 641), le narrateur médiéval « ne se prive pas de s'adresser à ses auditeurs ».

#### 3.1 Une noble assemblée

Pour faire référence aux allocutaires, nous pouvons distinguer une désignation nominale (*seigneur* et ses variations graphiques) et une pronominale (*vous*). Il s'agit (linguistiquement du moins) d'une assemblée de nobles gens, des hommes uniquement, des barons plus précisément. Bien entendu, nous ne devons pas imaginer une audience exclusivement masculine, les femmes ne sont aucunement rejetées du public, d'autant plus que le roman accorde une part importante aux personnages féminins et aux sentiments, des caractéristiques plutôt absentes des chansons de geste. Mais linguistiquement, c'est le masculin qui prédomine.

(3)

<i>AetY</i>	Seigneur 6863 : <i>Sachiés, seigneur, petit et grant</i> 7791 : <i>Seigneur, vous qui l'oeuvre savés</i> =7 occurrences	Signor 3568 : <i>signor, jel di, bien ai garant</i> 3594 =2 occurrences	Signour 4747 : <i>Signour, vous qui plaist a oïr</i> =1 occurrence	Seigneur baron 2390 : <i>Seigneur baron, ne quidiés pas /qu'ele...</i> =1 occurrence
<i>C</i>	Signor 0 occurrence			
<i>T</i>	Seignors <i>Seignors, oiez de la roïne</i> =10 occurrences	Seigneur 1065 : <i>Seigneur, a roi vint la novele</i> =1 occurrence	Seignor 1774 : <i>Seignor, ce fu un jor d'esté</i> =1 occurrence	

Nous remarquons dans les tableaux (3) que dans l'ensemble du corpus, l'interpellation *seigneur*, renforcée éventuellement par le pronom personnel de 2ème personne du pluriel, est pratiquement toujours suivie d'un verbe à l'indicatif ou à l'impératif. *C* ne figure pas dans le tableau car... son narrateur ne s'adresse non pas à personne, c'est inconcevable dans une œuvre médiévale, mais il nomme ses allocutaires uniquement par *vous*.

Concernant l'apparition de ces adresses, elles ne sont aucunement de simples chevilles, mais jouent un rôle dans la fonction structurelle. D'une part, lorsque l'attention des allocutaires est encore à attirer et retenir (dans les prologues donc, comme on le lit dans *AetY*) ou lorsqu'elle pourrait baisser par la fatigue causée par la longueur, la remotivation est nécessaire ; le narrateur réveille alors l'attention ou secoue l'auditoire pour reprendre la conduite du récit. D'autre part, aux moments les plus dramatiques et pathétiques, lorsqu'il s'agit de mettre en avant le caractère extraordinaire et unique de l'aventure, une interpellation directe à l'auditoire peut être utile. Inclure un *Seigneur...* peut alors souligner l'aspect de transition du passage : c'est une conclusion (*AetY*, v.7791), ou au contraire un début (*T*, v.1774), ou encore l'entrée en scène d'un nouveau personnage est ainsi mis en avant (*T*, v.1065). Nous devons signaler une particularité des occurrences de l'adresse *Seigneur* chez le narrateur de *T* : il l'emploie automatiquement en début d'épisode, petit ensemble cohérent.

Cette situation stratégique découle purement de la volonté narrative. Ainsi, la place de ces formules est décidée et participe à la dramatisation de l'ensemble, et à sa structuration également.

### 3.2 Un comportement attendu

Le narrateur suggère également un certain comportement à ses allocutaires, qui écoutent sa longue déclamation monologique dans la grand'salle du château, au cours/après un bon repas. Du fait de la longueur, cet énonciateur doit être physiquement endurant et avec une voix qui porte, mais le public aussi doit faire preuve de patience ! Certaines œuvres du corpus présentent les formules conatives du narrateur médiéval, visant à produire chez ses allocutaires un comportement (patience, silence, calme) en vue de la meilleure réception possible. Elles ont donc une visée performative.

Dans *AetY*, le narrateur s'adresse deux fois aux allocutaires (*chius qui l'escoute*) pour leur suggérer un comportement à suivre. Ils doivent rester en silence et ne pas s'agiter (v.4731-33), et porter un certain soin (*entente et cure*)

à ce qu'ils entendent ou lisent (v.4749). Ces éléments sont cependant inutiles pour un lecteur individuel (pour une lecture collective néanmoins, ils peuvent servir). Alors de nouveau, nous sommes confrontés à des interrogations : le narrateur ne fait-il usage de ces formules que par tradition, *oïr* n'ayant pas encore été remplacé par des verbes de lecture, ou même, par parodie ? En tous cas, si on s'attarde à l'emplacement, nous remarquons clairement avoir affaire à une stratégie narrative : les deux formules sont très proches dans le texte l'une de l'autre, et à peu près au milieu de l'œuvre, au moment où éventuellement, l'attention des auditeurs ou des lecteurs pouvait commencer à baisser.

Le narrateur de *T* demande (v.1437-40) qu'on l'écoute pour entendre une aventure extraordinaire. Ce n'est pas comme si on ne l'avait pas écouté jusqu'à présent ; il s'agit tout simplement d'une indication concrète qu'un nouvel épisode va suivre, celui du fidèle Husdent (l'épisode s'étend jusqu'au v.1636).

### 3.3 Verbes

Tout comme le narrateur est explicitement présent dans le récit par le pronom personnel *je*, par le pronom COD *me*, par le pronom COI *moi*, par le verbes à la 1<sup>ère</sup> pers. sg., ou plus rarement pl. *nous*, le destinataire est également explicité par de nombreux moyens linguistiques. Bien entendu, c'est le *vous* qui triomphe. Mais la typologie est moins évidente à dresser que pour le narrateur, puisque *vous* peut occuper la position de sujet tout comme celle de COI, et il est parfois sous-entendu, presque à deviner — la grammaire de l'ancien français, au contraire de celle du français moderne, ne nécessitant pas obligatoirement le pronom personnel apparent. Le tableau (4) présente les occurrences du pronom personnel *vous* en tant que sujet (apparent ou non) et en tant que complément d'objet indirect, avec à chaque fois un exemple représentatif.

(4)

<i>Vous</i> sujet apparent ou non	<i>Vous</i> COI
<i>AetY</i> x14 : 7791-92, <i>Vous qui l'oeuvre savés/ et toute l'oeuvre oïee avés</i>	<i>AetY</i> x18 : 3766, <i>Ains vous di bien, par verité</i>
<i>C</i> x10 : 3847, <i>Vos qui d'Amors vos faites sage/et les costumes et l'usage/de sa cort maintenez</i>	<i>C</i> x11 : 331, <i>Je vos dirai tant sanz plus</i>
<i>T</i> x32 (surtout non apparent) : 2063, <i>Mais or oïez des endormis</i>	<i>T</i> x2 : 2884, <i>De son mantel que vos diroie ?</i>

Le tableau (5) présente les verbes régis par ces *vous* en position sujet. On remarque que certains verbes (notamment ceux mettant l'accent sur l'écoute et la connaissance) se retrouvent dans les 3 œuvres, alors que d'autres restent isolés, utilisés de préférence par tel ou tel narrateur.

(5)

	Oïr	Écouter	Savoir	Voir	Vouloir	Plaire
Présent			<i>AetY</i> x3 5373, <i>Vous savés que</i> C x1, 5754, <i>Savez que Tessala</i>		<i>AetY</i> x1, 9, <i>Se vous me volés</i> <i>escouter</i>	<i>AetY</i> x1, 3701, <i>Plaiست vous de la contesse oïr ?</i>
Passé	<i>AetY</i> x6, 7792, <i>Et toute l'oeuvre oïee avés</i> T x2, 1351, <i>Avez bien oï</i>					(Imparfait) C x1, 2811, <i>S'il vos pleisoit a antandre</i>
Futur	<i>AetY</i> x2, 1570, <i>Vous l'orés bien avant retraire.</i> T x3, 1440, <i>Parler m'orez</i> C x3, 2372, <i>Orroiz</i>			<i>AetY</i> x1, 482-483, <i>Car ja ne venrés</i>		
Mode impératif	<i>AetY</i> x1, 5584, <i>Mais or oés que li avient</i> T x23, 4351, <i>Oez, seignors, quel aventure</i>	<i>AetY</i> x1, 232, <i>Ore escoutés</i> T x2, 728, <i>Dex ! Porqoï fut ? Or escoutez</i>	<i>AetY</i> x3, 6985, <i>Sachiés, signeur</i> T x4, 1420, <i>Et saciez de voir, sanz dotanc</i> C x1 5144, <i>Et bien sachiez</i>			

Faisons d'abord quelques remarques sur les verbes que nous rencontrons dans l'ensemble du corpus. Nous remarquons que la perception auditive se subdivise : si *oïr* peut s'employer à l'indicatif et à l'impératif, *écouter* n'apparaît qu'à l'impératif uniquement. Ces interjections sont des invitations pressantes

faites aux allocutaires à tendre l'oreille, formulées dans les prologues pour retenir l'attention ou aux moments narratologiques-clés, lorsque le narrateur trouve important d'attirer l'attention de l'allocutaire sur ce qui va arriver (il peut d'ailleurs le mettre en relief en le faisant précéder d'une question et suivre d'une exclamation, *T*, v.728). Au passé composé, leur présence rejoint l'idée de connaissance : celui qui a entendu auparavant sait et comprend à présent (*AetY*, v.7792). C'est pourquoi, sans surprise, *oïr* au passé se rencontre en fin d'ouvrage, donnant au narrateur l'occasion d'indiquer linguistiquement la fin prochaine de son énonciation. L'usage varié et réfléchi des temps verbaux met en avant la nette fonction structurelle de ces formules d'annonce.

*Savoir* aussi apparaît à l'impératif, comme une formule plus vive, sollicitant directement l'attention de l'auditoire. Les allocutaires *doivent* découvrir l'aventure, la volonté est celle du narrateur qui leur commande de savoir dans les 3 romans du corpus. C'est un acte de langage particulier que l'ordre, les allocutaires ont un but : celui de réaliser l'action d'écoute commandée par le narrateur. Cependant, lorsqu'Amadas guéri et Ydoine ressuscitée reviennent en Bourgogne, lorsque les aventures s'approchent de leur fin, lorsque le narrateur a déjà raconté tout ce qui était réellement intéressant, les allocutaires se retrouvent en position sujet de ce verbe *savoir*, utilisé au présent. Le narrateur de *C* ne cache pas les machinations de Thessala pour faire tomber Fénice dans la fausse mort, il les expose aux allocutaires : d'où ce *savez* au v.5754. Désormais, les allocutaires aussi sont maîtres de la connaissance (parce qu'ils ont entendu).

Les allocutaires aussi ont une volonté, elle est encore présente, respectée, lors du prologue (*AetY*) où le narrateur flatte son auditeur/lecteur, mais comme nous l'avons vu précédemment, c'est finalement la volonté du narrateur qui l'emporte sur celle des allocutaires. C'est pourquoi le verbe *vouloir* à la 2<sup>ème</sup> pers.pl. n'a qu'une seule occurrence. *Plaire*, poliment intégré à une question, ne se rencontre lui aussi qu'une seule fois chez *AetY*, et une seule fois chez *C*. Mais *demander* est déjà inutile (forme négative).

### 3.4 Prologues et épilogues

Conformément aux attentes médiévales, tous les romans (à de rares exceptions près) commencent par un prologue et se terminent par un épilogue, on peut aussi parler d'*incipit* et d'*explicit* (ou encore *excipit*), termes tout spécialement adaptés à la littérature médiévale puisqu'ils en sont issus. En effet, ces formules latines permettaient à l'origine la séparation claire des différentes

aventures dans les recueils médiévaux qui pouvaient en rassembler une douzaine, sans page de titre ni de table des matières scandant les divers récits. En narratologie moderne, le terme d'*incipit* désigne « l'accroche », ce temps à la fois de séduction du lecteur et de placement de l'histoire.

Voyons d'abord le prologue. Dans cette structure d'encadrement du récit, le narrateur, suivant le modèle des *captatio benevolentiae* antiques, annonce son projet, en esquisse les grandes lignes et tente de s'attirer la bienveillance des allocutaires. Il est toujours intéressant de s'arrêter aux premiers termes d'un prologue. Ici, nous pouvons explorer les termes de deux prologues, puisque celui (si jamais il y en eut un) du *T* manque. Voyons *AetY* : *Vous tous qui avez aimé* (v.1). C'est au lecteur/auditeur que le narrateur s'adresse, c'est lui qui sera le centre du récit, et ce sera cette expérience partagée réelle (usage du passé composé), littéraire (convocation des auteurs antiques et contemporains) ou à venir (usage du futur) de l'amour qui sera le thème du roman. Nous comptons 7 occurrences du pronom personnel *vous* sur ces 25 vers de prologue. Ces *vous* vont agir selon leur bon vouloir, ce sont eux qui vont décider d'écouter le narrateur s'ils en ont envie. Mais le narrateur lui aussi assoit sa volonté puisque c'est lui qui veut raconter, c'est lui qui veut dire les aventures qui vont suivre, et il est bien décidé à achever le récit qu'il a entrepris, comme l'indique l'insistance dédoublée avec *et a fenir et a chef traire* (v.22). C'est lui l'origine de l'énonciation, c'est lui qui *dit*. De plus, il ne précise pas d'où il connaît l'histoire, il n'est pas traducteur, il n'est pas découvreur d'une source antérieure comme le clameront d'autres.

Quant au prologue du *C*, il a déjà fait couler énormément d'encre, c'est l'un des textes médiévaux les plus étudiés. On considère ce prologue comme d'une extrême importance car dans ces 46 vers, l'auteur non seulement se nomme (v.23 et v.45), mais encore nomme six œuvres (v.1-7) qu'il a déjà rédigées. Chrétien appelle son ouvrage *conte* (v.8) puis *estoire* (v.18), qui résultent tous deux de l'action de raconter, sauf que le 1<sup>er</sup> fait plutôt référence à l'oral, le 2<sup>ème</sup> à l'écrit. Il précise bien qu'il va diviser son récit en 2 parties (*mes ainz que de lui rien vos die*, v.11), et comme il cite le fils avant le père, on soupçonne que la partie portant sur le fils sera plus conséquente que celle portant sur le père. D'ailleurs, le titre est le nom du fils, nom qui apparaît uniquement au v.2366. Chrétien évoque quelques qualités (parfaitement stéréotypées par ailleurs) du héros : *preuz, de fier corage* (v.14) et suggère déjà un déplacement de Grèce (c'est-à-dire Constantinople) vers l'Angleterre, puisque Alexandre va à la cour d'Arthur pour y parfaire son éducation de chevalier. Ensuite, Chrétien assoit son autorité : non, cette histoire n'est pas sa pure invention, il s'est en effet

inspiré d'un des *livres de l'aumaire mon signor / saint Pere a Biauvez* (v.20-21). Et c'est cette première version qui est le garant de la vérité du récit entrepris par Chrétien : plus un livre est ancien, plus il est *mialz a croire* (v.26). Vient ensuite une réflexion sur la *translatio studii*, le déplacement du savoir, d'est en ouest : de Grèce, le savoir (*clergie*, v.32, ce que détiennent, savent, les clercs) et la chevalerie vint à Rome, et de là, en France. Par des formules de demande de bénédiction divine (deux adresses ou références à Dieu aux v.36-40), par une opposition temporelle avec *preste* (pour un moment seulement, v.40) et *ja mes* (pour toujours, v.38), par une utilisation habile du *nous* (v.27 et v.30) qui englobe auteur-narrateur et lecteur/auditeurs, Chrétien fait de la France la digne héritière de la Grèce et de Rome. C'est après cette introduction longue mais nécessaire que *Crestiens comance son conte* (v.45). Donc dans ce prologue, c'est l'auteur lui-même qui semble le plus important, celui qui a écrit (et non celui qui raconte), qui se nomme deux fois, qui cite ses œuvres antérieures et qui ne réchigne absolument pas à nommer ses sources : le plagiat n'a pas de tout au Moyen Âge cette valeur négative qu'on lui donne aujourd'hui.

Donc nous remarquons de grandes différences : là où l'auteur-narrateur-énonciateur d'*AetY* cherche à s'attirer la bienveillance du public auquel il accorde (semble accorder en ce prologue) un grand rôle, l'auteur de *C* ne parle aucunement des allocutaires dans ses premiers vers, il n'a pas besoin semble-t-il de leur bon vouloir. L'auteur inconnu d'*AetY* propose aux lecteurs de le lire/l'écouter, au contraire Chrétien s'impose comme une instance d'autorité. Lui est déjà un auteur confirmé, alors que l'instance énonciatrice d'*AetY* est peut-être en construction.

Considérons à présent les épilogues, tout aussi importants structurellement que les prologues. De nouveau, *T* est écarté de l'étude, puisque la fin malheureusement manque. Voyons *AetY*. Lorsque les héros, après bien des mésaventures, rentrent en Bourgogne, plusieurs fois le narrateur indique que la fin approche, et que lui, narrateur désire (veut) achever sa récitation, car la matière en est épuisée (raison extérieure reflétée linguistiquement par des impersonnels, mais qui provoque une volonté personnelle). À partir de là, les verbes sont au passé composé, les allocutaires ont entendu ce qu'ils avaient à entendre, maintenant, ils connaissent l'histoire, comme nous le lisons en (6) et (7).

(6) v.7791-7797 :

*Signeur, vous qui l'oeuvre savés,  
et toute l'oeuvre oiee avés  
dou premier chief dusk'a la fin,*

*sachiés que ci tourne a declin  
le grant estoire et la matire :  
n'en i a mais gaire a dire,  
des or mais est tans de finer.*

(7) v.7861-63 :

*A fin voel traire la matire,  
car n'i a mais granment a dire.  
Oïe avés...*

Presque 8000 vers après le prologue, le récit s'achève.

(8) v.7906-7912 :

*Signeur, pour verité vous di  
qu'a grant houneur tinrent la terre  
toute leur vie en pais, sans guerre.  
De leur amor faut ci l'estore,  
leur ames mete Dix en gloire  
par sa douceur, par sa merchi,  
et de tous peceeurs ausi.*

Le narrateur a rempli son contrat : il a *dit* l'histoire de l'amour d'AetY, les seigneurs l'ont écouté, et en formule d'élargissement, il remet tous, les personnages tout comme l'ensemble de l'humanité, entre les mains de la toute puissance divine.

Chrétien termine rapidement son histoire, en un vingtaine de vers (mimétiquement, les héros, qui n'ont plus besoin de séjourner chez Artur, se hâtent de retourner chez eux, tout comme Chrétien se hâte de terminer). Cligès et Fénice vécurent des jours heureux en tant qu'empereur et impératrice, Fénice ne fut jamais enfermée. C'est cet enfermement que l'auteur utilise comme tremplin pour achever véritablement son récit, c'est ce paradoxe qu'il développe bien plus longuement : les impératrices qui suivirent, même innocentes, furent enfermées, à cause du mauvais exemple donné par Fénice, qui elle, coupable, vécut librement. Deux formules typiques de clôture achèvent le roman, Chrétien se cite encore une fois (pas comme sujet du verbe *finir*, mais comme propriétaire de l'œuvre, sans déterminant à valeur de possessif, ce qui est habituel en ancien français, v.6768). Puis, 2<sup>ème</sup> fin d'une ligne (v.6769), où c'est le roman qui est sujet de *explicit*, qui veut dire littéralement « se termine, finit » ; c'est la fameuse formule qui est devenue terme de narratologie.

Les différences sont sensibles là aussi : Chrétien, en dépit de son nom qu'il précise d'ailleurs encore une fois, ne sent pas la nécessité de recommander qui que ce soit à Dieu, au contraire de l'humble (ou peut-être d'une humilité jouée ?) auteur anonyme d'*AetY*. Mais tous deux insistent sur la vie parfaite des héros qui jusqu'à là, avaient été à vrai dire fort imparfaits.

Arrêtons-nous quand même un instant à *T*, même si le prologue et l'épilogue en sont absents. Nous avons vu que dans ces structures d'encadrement, le narrateur-auteur-traducteur peut se nommer. Mais il peut aussi se nommer à l'intérieur du récit, et c'est ce que fait par deux fois l'instance énonciatrice de *T*.

(9) a. 1265-1270 :

*Li conteor dient[...]n'en sevent mie bien l'estoire,  
Berox l'a mex en son memoire.*

b. 1789-1790 :

*Ne, si comme l'estoire dit,  
la ou Berox le vit escrit.*

Là non plus, nous ne savons pas grand chose de ce *Berox* devenu Béroul par reconstitution du cas régime, sinon qu'il connaît mieux l'histoire qu'il raconte (1<sup>ère</sup> occurrence de son nom), et qu'il a déjà vue ailleurs (2<sup>ème</sup> occurrence de son nom).

La relation entre le narrateur du roman médiéval et son récepteur est un dialogue ininterrompu. *Je* s'adresse sans cesse à *vous*, lui propose des comportements à suivre, cherche sa bienveillance, veut attirer et garder son attention, finit par créer avec lui un lien de complicité et de partage d'émotion.

## 4 Fonction de régie

Genette parle de *fonction de régie* lorsque le narrateur, par ses intrusions, fait des commentaires sur l'articulation générale du récit. Le narrateur contrôle la structure textuelle et organise le discours.

### 4.1 Tours volitifs

Voyons les formules grâce auxquelles le narrateur dirige l'avancée de son récit : ces formules verbales allient la volonté (par des déclarations du type *je*

*veux/je ne veux pas* ou à l'impersonnel, *il me faut*) et une idée de chronologie (avec des adverbes de temps comme *désormais, maintenant*).

Dans *AetY*, c'est le verbe *voloir* qui est le plus fréquemment utilisé.

- (10) a. v.7449-50, *La soume de leur assambler / vous voel tout en ordre conter.*  
 b. v.7861-62, *A fin voel traire la matire, / car n'i a mais granment a dire.*

C'est sa volonté qui structure le récit. Le *voel* se retrouve chez Chrétien également :

- (11) v.2344-46, *Por tant qu'as plusors despleüst, / ne vuel parole user ne perdre / qu'a mialz dire ma vuel aerdre.*

Cette technique apparaît également dans *T* :

- (12) v.4410, *Mais or oiez con li avint.*

Nous entendons parler tour à tour des héros ou des autres personnages parce que telle est la volonté du narrateur, et ces passages d'un événement à l'autre sont précisés explicitement par *adverbe de lieu/temps + (construction infinitive avec) je sujet* ou *forme impersonnelle avec pronom COI + construction infinitive*.

- (13) a. v.1557-1558, *Ici lairai de lui ester / et d'Amadas revoel parler.*  
 b. v.1979, *D'Ydoine me restuet a dire / com a grant duel, com a grant ire / outre son gré fu fianchie.*

Chrétien aussi use de ce tour :

- (14) a. v.1210, *del roi parlerai des or mais.*  
 b. v.61-62, *parole a tant lesseron ; / d'Alixandre vos conterai*

Les adverbes de lieu/temps donnent une valeur performative à la parole narratrice : l'acte se réalise au moment-même où l'énoncé est prononcé. Nous proposons d'appeler « la volition contrebalancée » ces formules bipartites *je laisse/je ne veux pas x et/mais je veux y*.

- (15) v.4606-10, *Mes n'i voel feire demorance / de parler de chascune chose ; / a Thesala qui ne repose / des poisons feire et atranprer / voel ma parole retourner.*

Cet usage des verbes de volition donne la possibilité de mettre en évidence la construction, les rouages de l'œuvre. En effet, nous pouvons considérer le roman médiéval comme un *work in progress* à l'architecture apparente.

#### 4.2 Refus d'énonciation

Le narrateur connaît et maîtrise parfaitement son histoire. Ce « je » maître du jeu sait ce que les héros ignorent et se joue de ce que les allocutaires attendent ; il se plaît, par l'insertion d'amplifications ou de commentaires d'ordre généraux, à retarder les épisodes alléchants. Ou encore, il garde le silence pour dérouter les allocutaires et les laisser errer dans le doute avant de révéler la vérité d'un coup de théâtre. Le motif du refus d'expression (« *the unexpressibility topos* », comme le nomme Curtius, 1948 : 159) peut prendre bien des formes : le narrateur refuse de parler et met l'emphase sur son refus personnel par des verbes de volition (le narrateur est alors en situation de puissance) ; mais ce silence peut être également une incapacité (ce qui serait alors une marque de faiblesse) : il ne trouve pas les mots pour célébrer correctement la situation ou la personne, ou il ne pourrait en rapporter qu'une infime partie (topos de la fausse modestie).

Comme vu précédemment, de nombreux adverbes de véracité ponctuent *AetY* pour affirmer la certitude du narrateur. Il y a cependant des choses qu'il ne peut pas dire, des moments où la narration atteint ses limites. Nous pouvons nous poser la question : si le narrateur est omniscient, et tout porte à le croire (v.7835, *Mais une cose ai en espoir/et quic tout vraiment savoir*), ne peut-il réellement pas tout dire ? Si, il en serait parfaitement capable. C'est juste qu'il ne *veut* pas dire, considérant que ce n'est pas de son ressort (v.7831-32, *n'affert a moi/que doie dire leur secrei*), qu'il a épuisé la matière (v.3584, *ne sai, certes, que plus vous di*), que ses mots seraient insuffisants (concernant la douleur ou, la joie éprouvée, v.1973, *dou duel ne puis dire la soume* ; v.6986 : *ne puis a la joie conter/que tuit cil de Borgoigne font/d'Amadas que recovré ont*), ou encore qu'il n'a pas la capacité, sans pour autant avouer ou reconnaître son ignorance, peut-être sa peur (au sujet des trois sorcières, êtres surnaturels ; v.2039-40 : *ne puis pas dire ne conter / la disme part, ne raconter/qu'eles sevent de mauvais ars*), ou peut-être même par paresse ? Ce serait trop long en effet de tout raconter, l'auditoire pourrait se lasser (v.1407-08 : *tous ses fais ne poroie dire / que trop i a longue matire*). La seule occasion où le savoir du narrateur semble vraiment tarir est au sujet des femmes, envers qui il a de vifs emportements misogynes (v.3603 : *ne sai dont ce vient ne que doit*).

Le narrateur du *C* renonce lui aussi parfois : on remarque le refus de délivrer une information avant l'heure ou le refus, quitte à déplaire aux auditeurs, de modeler son récit autrement que lui, narrateur, ne veut. La négation est, dans *C*, une très forte affirmation de l'identité et de la personnalité de la figure d'énonciation (2344-46, *Por tant qu'as plusors despleüst,/ ne vuel parole user ne*

*perdre / qu'a mialz dire me vuel aerdre ; 4606-10, Qui ci me voldroit apeler / por quel chose il les fist repondre, / ne l'en voldroie ore respondre, / car bien vos iert dit et conté, / quant...*). Dans un passage de 10 vers (v.2717-2727) lorsqu'il faut décrire la beauté de Fénice lors de sa première apparition, le narrateur semble être en difficulté, et semble même renoncer, d'où l'usage pléthorique des négations et des verbes de désistement. Puis de toute façon, si lui ne sait pas, alors personne ne sait : v.2340, *ne savroit nus dire*. Il donne même l'explication aux v.2703-05 : *Onques Dex, qui la façona, / parole a home ne dona / qui de biauté dire seüst / tant que cele plus n'an eüst* ; voilà une explication sans appel, c'est de Dieu que vient cette incapacité. Très rusé, le narrateur de Chrétien s'enlève syntaxiquement (pas de *je* sujet, pas de « je ne peux pas ») et rejette la faute...sur Dieu.

Dans *T*, le constat est simple : dans les parties conservées de l'œuvre, jamais Bérout ne renonce à raconter quoique ce soit.

Pour conclure sur ces refus d'énonciation, les narrateurs mettent en avant leur refus par des formules où la première personne du singulier commande un verbe à la forme négative. Parfois, des adverbes de temps et de lieu (*or, ci*) insistent que non, ce n'est vraiment pas *hic et nunc* qu'il faut parler. En réalité, bien évidemment que le narrateur pourrait, s'il en avait envie, raconter bien plus. Mais il dirige le récit à sa guise. Ces ellipses sont des ruses narratoriales ; sous couvert d'une matière trop abondante, il se voit contraint de « tailler », pour ne pas ennuyer ou par modestie déguisée, et par sa réflexion-même sur le langage défectueux, il met en contraste la profondeur des sentiments humains et l'insuffisance des mots.

## 5 Conclusion

Ainsi, à travers cette étude sur 3 romans, nous avons tenté de montrer les mécanismes linguistiques qui témoignent de l'énonciation du narrateur médiéval, véritable personnalité, qui raconte, commente et décide. Du début à la fin, le narrateur est présent dans son récit, dont il a la parfaite maîtrise. Il peut puiser dans un fonds commun de formules ou recourir au contraire à des techniques plus personnelles. Comme l'affirme Gallais, chacun « fait ce qu'il lui plaît, selon son dessein, ses préoccupations, ses habitudes, sa sensibilité et la couleur de son imagination » (1988 : 695).

L'omniprésence du narrateur se fait sentir, et la présence d'un public qui écoute ou qui lit, dans tous les cas, qui reçoit le discours, se fait sentir égale-

ment : le narrateur ne laisse jamais son allocataire seul, mais par des assertions permanentes sur son travail d'énonciateur, par un dialogue ininterrompu, il guide la progression, la compréhension et le saisissement de l'œuvre. Les mots de Cerquiglini résument bien l'idée de la voix narrative, qui était d'abord la voix réelle, à entendre, d'un énonciateur, une voix qui est devenue celle du narrateur, à lire :

De cette voix qui s'est tue, on n'entend plus les échos mais la représentation. Jouée par les textes, la parole médiévale expose sa machinerie, désigne son énonciation, laisse à découvert ses structures. (1981 : 247–248)

Chaque point évoqué (et d'autres encore : les points d'interrogation et d'exclamation ou les figures de style par exemple) mériterait une étude plus approfondie, sur un corpus de romans plus vaste. La recherche pourrait être menée en synchronie tout comme en diachronie : les narrateurs de romans de la même époque mais d'aires géographiques différentes suivent-ils les tendances françaises ? Ces interventions narratoriales persistent-elles au passage du vers à la prose ? La littérature des époques ultérieures laisse-t-elle une telle place au narrateur ? Voilà des interrogations qui pourraient être discutées.

## Bibliographie

- Cerquiglini, B. (1981) : *La Parole médiévale*. Paris : Les éditions de minuit.
- Curtius, E. (1948) : *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton : Bollingen.
- Frappier, J. (1937) : *La mort Le roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : E. Droz.
- Gallais, P. (1946) : Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen-Âge. *Cahiers de civilisation médiévale* 7 : 479–493.
- Genette, G. (1972) : *Figures III*. Paris: Seuil.
- Jakobson, R. (1963) : *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit.
- Jauss, Hans Robert & E. Köhler (1978) : *Le Roman jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Gundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV, I. Heidelberg : Carl Winter.
- Maingueneau, D. (2020) : *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris : Armand Colin.

- Marnette, S. (1998) : *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale, une approche linguistique*. Bern : Peter Lang.
- Rabatel, A. (2008) : *Homo narrans*. Limoge : Lambert Lucas.
- Rodríguez-Somolinos, A. (2014) : Un marqueur médiatif de l'ancien français : il m'est avis, ce m'est avis. In : J. C. Anscombe, E. Oppermann & A. Rodríguez-Somolinos (dir.) *Médiativité, polyphonie et modalité en français : Études synchroniques et diachroniques*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. 159–178.
- Urmson, J. O. (1952) : Parenthetical Verbs. *Mind* 61 : 480–496.
- Spitzer, L. (1946) : A note on the poetic and the empirical 'I' in medieval authors. The Nature of medieval French narrative. *Traditio* 4, 414–422.
- Uhlig, M (2018) : Métalepse et flux narratif au Moyen Âge : le récit à tiroirs, un Éden d'avant la transgression. *Fabula-LhT* 20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », <http://www.fabula.org/lht/20/uhlig.html> (consulté le 27 février 2021).
- Zumthor, P. (1972) : *Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil.

